

Barótiné Gaál Márta

A ROMANTIKUS ELBESZÉLÉS EPIKAI ÉS NEM EPIKAI
STRUKTÚRAI

/Egy Hoffmann-mű elemzése alapján/

Friedrich Schlegel már az Athënum-fragmentumokban a romantikus regény /elbeszélő műfaj/ elméleti megalapozását adja. Schlegel olyan általános érvényű prózai műfajt kíván létrehozni, amelynek "rendeltetése ..., hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és retorikával kapcsolatba hozza".¹ /116. fragmentum/

E műfaj - Schlegel szerint - egyesíti a költészetet és a prózát, a kor racionalizmusa ellen hat, ugyanakkor a kritikát is magában foglalja. Fő célja, hogy "az életet és a társadalmat költőivé" tegye.

A romantikus próza ennek megfelelően lírai, drámai és epikai struktúrákból épül. Ez nemcsak a romantikus regény, de a romantikus elbeszélés és mese sajátja is. Elméletileg a romantikus próza sajátos struktúrája a szimbolikus, ún. arabeszk forma schlegeli koncepcióján alapul. Az arabeszk fogalmát Goethe alkalmazza először a festészettel kapcsolatban. Schlegel e fogalmat az irodalom területére viszi át. A fogalom és a módszer átvétele, irodalomban történő meghonosítása megfelel a romantikus eszmeiségnek, amely a művészetek közeledését, az egyes művészetek ábrázolási módszereinek más művészetekben való alkalmazását szorgalmazza.

A schlegeli elméleti rendszerben az arabeszk-forma lényege a transzcendentálisra való szimbolikus utalás. Az arabeszk legfontosabb struktúraelemei Schlegel szerint a költői reflexió és a "kombinatív vicc", melyek a valóságból kiindulva az ideálra utalnak, s így a fokozódó absztrakció,

a szimbólummá-sűrités elősegítőivé válnak.²

A romantikus elméleti törekvések, így a Schlegel-fivéreknek a "progresszív egyetemes poézisre" vonatkozó elképzelései E.T.A. Hoffmann prózájában magas művészi igénnyel valósultak meg. Dolgozatomban E.T.A. Hoffmann Brambilla hercegnő c. capricciójának elemzésével és értelmezésével azt igyekszem nyomon követni, hogy az elbeszélés különböző szintjeit alkotó struktúrák /a lírai kitérőkben megjelenő, a mű egységét és a realisztikus motivációt biztosító elbeszélő, a lírai elemként is felfogható, a belső világ harmóniáját rekonstruáló mitikus sík, az ábrázolt valóság síkján megjelenő cselekmény-struktúra és a drámai, szinpadai elemek összefonódása, az elméleti-kritikai problémák és következtetések síkja, valamint a romantikus irónia fogalmától elválaszthatatlan költői reflexió/ hogyan válnak egy egységes romantikus prózai mű struktúrájának szerves alkotórészeivé.

A mű alcíme, Capriccio Jacques Callot metszeteihez zenei és képzőművészeti, grafikai összefüggésekre utal. Közismert tény, hogy E.T.A. Hoffmann zenei adottságai, zeneszerzői, rendezői tevékenysége, jellegzetes karikatúrái, valamint kiváló elbeszélőtehetsége révén a schlegeli univerzális művész-ideál megtestesítője, amely a különböző művészeti ágak egymáshoz való közelítését tűzi ki célul. Hoffmann irodalmi alkotásaiban ezen művészeti ágak közül elsősorban a zene hatása érvényesül.³ Esther Hudgins pl. Hoffmann Murr kandúr /Lebensansichten des Katers Murr/ c. regényének struktúráját a zenei és irodalmi ábrázolás kontrapunktikus összejátszásaként jellemzi, ahol a zenéből átvett rondó-forma az elbeszélő forma lineáris ábrázolásmódjával kerül kölcsönhatásba.⁴ Jelen esetben a műfajmegjelölésként szereplő zenei műszó, a capriccio a kompozíció különböző síkjainak kötetlen, szabad kezelését, könnyed összejátszását, a cselekmény játékként való értelmezését fejezi ki, míg a Jacques Callot francia grafikus alkotói módszerére való utalás a groteszk elemek megjelenését, a romantikus irónia sajátos alkalma-

zását vetíti előre. A műben Callot karneváli rézmetszet-sorozatának, a Balli di Sfessaniának jelmezes figurái elevenednek meg.

Zenei szerkesztésre való utalást találunk a mese hatodik fejezetében: "A rendkívül érdekes eredeti capriccióban, melyet az elbeszélő pontosan követ, itt hézag mutatkozik. Hogy zeneileg fejezzem ki magam, hiányzik az átmenet egyik hangnemből a másikba, úgy, hogy az új akkord kellő előkészítés nélkül hangzik föl. Mondhatnók, a capriccio egy föloldatlan disszonanciával szakad meg." /502/⁵

A mű cselekményének háttéréül a római karnevál forrása szolgál. A karnevál adja a keretet az ábrázolt valóság síkján lejátszódó eseményeknek, ugyanakkor - sajátos atmoszférájánál fogva - éppen a karnevál teremti meg a fogalmak groteszk eltolódásának, a mindennapok valóságából való kiszabadulás, a fantasztikum megjelenésének lehetőségét is. A hősök, Giglio Fava tragikus színész és Giocinta Soardi varróleány mindkét cselekménysík szereplői. A különböző sikokban létrejövő konfliktusok a cselekmény során a hősök belső konfliktusává válnak.

Az ábrázolt valóságszférán belül három szintet különböztethetünk meg:

1. A hétköznapi realitás síkja, amelyben a szegény varróleány bér munkát végez Bescapi szabómester számára, Giglio Fava pedig kezdetben divatos tragikus színész. A konfliktus ezen a síkon kezdődik, hiszen Giglio álmát, amelyben magát hercegnek látta, a valóság szférájában igyekszik valóra váltani. Ez a Giglióért folytatott harc kiindulópontja.

2. A színház, a színpadi játék síkja, amely feltételezi a szereplők átlényegülését, külsejük megváltoztatását és a játszott szereppel való belső azonosulás képességét. Ezen a síkon két tendencia küzd egymással: a régi szellemű, patetikus tragédia, amelynek képviselője Chiari és a commedia dell'arte elemeire építő, de annak felszínességét meghaladó komédia, amely Carlo Gozzi nevéhez fűződik.

3. A karnevál sikja, amelyben egyrészt a maszkoknak, jelmezeknek, karneváli játékoknak köszönhetően a színpasszió az utcára, az egész városra kiterjed, másrészt a maszkok és a mögöttük rejtőző személyek megkettőződésével, a komikum és tragikum ütköztetésével groteszk szituációk alakulnak ki, amelyek mintegy megteremtik a fantasztikum létrejöttének lehetőségét az ábrázolt valóság-szféra keretein belül.

A valóság e három elkülöníthető szintjén kívül a Brambilla hercegnő c. mesében - más Hoffmann-művekhez hasonlóan - jelen van a mitosz sikja is, amely az események műbeli esztétikai, filozófiai értelmezését teszi lehetővé, s amely fő vonásaiban a schellingi filozófiára vezethető vissza.⁶ A műben ábrázolt mitosz alapján válik világossá az olvasó számára, hogy a romantikus irónia nem más, mint a valóság, s az azt szubjektíve megélt ember megértésének eszköze. A romantikus irónia, amelyet a színház, a mitikus előtörténetben pedig az Urdar-tó szimbolizál, e mesében a színház kis világán keresztül érvényesül, amely tükröt tart a nagy világ, a "valóságos" élet elé. Az iróniának köszönhetően a hősök képesek önmagukat, a világ jelenségeit más megvilágításban, mintegy kívülről szemlélni, s ezáltal önmagukat és a világot megismerni. A művészet, jelen esetben a színházművészet alkotói folyamatként jelenik meg a műben, amely önmagát mint játékot leleplezi, ugyanakkor felismeri és jelzi saját lehetőségeit is.

Friedrich Schlegel a romantikus irónia fogalmát a Lyceum- és Athäenum-fragmentumokban határozta meg. Schlegel-Novalis-szal ellentétben - a művészi alkotás folyamatában hangsúlyozott szerepet tulajdonít az értelemnek. Az iróniában a tudat aktív közreműködését Schlegel a tagadásban és tagadás révén bekövetkező továbbfejlődésben látta. Szerinte a romantikus irónia nem más, mint a művész önmagán és művén való felülemelkedésének képessége. Így a művész egyrészt ábrázolóként, másrészt ábrázoltként vesz

részt az alkotás folyamatában, amely Schlegel szerint "önteremtés" /"Selbstschöpfung"/ és "önmegsemmisítés" /"Selbstvernichtung"/ egyidejűleg. /L 28./ A művésznak az alkotás módját és elveit is ábrázolnia kell művében, s ezáltal a romantikus irónia az önreflexió eszközévé válik. /A 255./⁷ Az irónia Schlegel elméleti rendszerében a művészet és világegész viszonyában jelentős funkciót tölt be: magában hordozza és feltárja azt a felismerést, hogy a műalkotás a maga végességében csak szimbolikus utalás a világegészre: "Még olyan egészen népszerű művészetekben is, mint a színjátszás, iróniát kívánunk: azt követeljük, hogy az eseményeket, az embereket, röviden: az élet egész játékát valóban játéknak tekintsék és ábrázolják. Ezt érezzük a leglényegesebbnek, s mi minden van ebben? - Vagyis csak az Egésznek a jelentéséhez tartjuk magunkat; ami az értelmet, a szívet, az érzületet, a képzeletet érinti, izgatja, foglalkoztatja, üditi: számunkra csak jel, eszköz az Egész szemléltetéséhez, s így van ez attól a pillanattól fogva, hogy ehhez az Egészhez felemelkedik."⁸ Schlegel irónia-fogalma tehát a reflexión, az ábrázolt jelenségeken való túlmutatás gondolatán kívül a mű olvasóra gyakorolt hatásának aspektusát is tartalmazza. Schlegelnél a végtelenre való utalásra kerül a fő hangsúly, a tárgyas, élményszerű ábrázoláson a művésznak tudatosan túl kell lépnie a költői reflexió segítségével.

Hoffmann Brambilla hercegnő c. meséjében a romantikus irónia költői értelmezését adja, amely több vonatkozásban megegyezik a schlegeli meghatározással, de el is tér attól. Ambivalens és univerzális jellege rokon a schlegeli koncepcióval. E.T.A. Hoffmann számára is alkotói módszert jelent a romantikus irónia, amely az élet megismerésének legmagasabb formája, s mint ilyen, filozófiai következtetések alapjául szolgálhat. A megismerés folyamatát, amelyet dialektikus triád formájában ábrázol Hoffmann, a romantikus irónia érvényesülésének tekinti:

"A gondolat elpusztítja a valóság szemléletét s az ember, elszakasztva az anyakebeltől, agyrétek között, vak kábultságban, hazátlanul tévelyeg, míg a gondolat tükörképe föl nem ismerteti magával a gondolattal, hogy ő van és hogy a legmélyebb, leggazdagabb tárnában, melyet számára az anyaként gondoskodó királynő megnyit, mint uralkodó parancsol, de mint vazallus engedelmeskedik is." /461/⁹

A gondolat tehát megteremti önmaga tükörképét, s ezáltal képes megismerni önmaga lényegét, felismerni elégtelenségét. A gondolat önreflexiója révén jön létre az újjáteremtett magasabbrendű szemlélet, "a gondolat magzata" /457/ /"Fötus des Gedankens" 87./.

A romantikus irónia művészetben betöltött szerepe Hoffmann szerint - Schlegeltől eltérően - elsősorban az, hogy a valóságot tükrözze és értelmezze, s ezáltal a valóságra visszahasson. A visszahatás során a tagadás mozzanatában nem az ábrázolt realitás megsemmisítése a cél, hanem a megismerés, a valóságszféra megértése és annak lehetőség szerinti meghaladása:

"... a színház kis világában kellett volna egy olyan párt találni, akit nemcsak élénk képzelet, szívből jövő humor hat át, hanem aki képes lenne kedélyhangulatát tárgyilagosan, mintegy tükörben, fölismereni és ezt úgy állítani a külső életbe, hogy hatalmas varázslatként hasson a nagy világra, melyben ama kisebb világ foglaltatik. Tehát, ha úgy tetszik, a színház jelképezi, - legalább bizonyos vonatkozásban az Urdar-forrást, melybe az emberek belépillanthatnak " /528-529/¹⁰.

Éppen ezért Giglio és Giacinta a mitikus sikkal való érintkezés ellenére sem válnak annak részévé, hanem az ábrázolt valóság szintjén maradva, de a művészi átlényegülés következtében egy, a valóság szintjét meghaladó nézőpont birtokában a művészetben találják meg egyéni kiteljesedésük lehetőségét.

Hoffmann romantikus művész-hőse számára - ahogy azt a Serapion-testvérek c. kötetben Lothar kifejti - a világ

nem csupán a környező realitást jelenti, de a fantázia birodalmát is. A művészek a világ kettősségének tudatában élnek, s "belső világuk", "szellemi erejük" segítségével képesek a hétköznapiság fölé emelkedni, de belső erőiket mindig a külvilág, a realitás hozza mozgásba. A romantikus ironia kialakulásának és érvényesülésének is előfeltétele e kettősség fenntartása.

Hoffmann e mesében a hősök belső fejlődésével, valódi művésszé válásával bizonyítja, hogy csakis a romantikus ironia alapján jöhet létre igazi művészet. Gigliónak a mű kezdetén két téveszméje van: kiváló tragikus színésznek, majd Cornelio Chiapperi asszir hercegnek képzeletbeli magát. Mindkét téveszme egy-egy szereppel vagy szerepkörrel való teljes azonosulás következménye. A konfliktus akkor éri el tetőpontját, amikor Giglio önmagával kerül szembe, saját megkettőzött énjének azzal a részével, amelyet nem elégít ki többé Chiari dagályos stílusa. Második énje ugyanis Chiapperivel, a karnevál hercegével azonosul, aki a commedia dell'arte szellemét képviseli a műben. A színészi feladat alkotói megvalósításához akkor képes felemelkedni, amikor önmagát és a világot ironikusan szemléli, és a belső művészi szabadság elnyerése folytán igazi művészi teljesítményre, improvizációra válik képessé.

A capriccióban nemcsak tematikusan jelenik meg a színház, a karnevál világa, de a mű ábrázolásmódja is számtalan drámai elemet tartalmaz. Így például a drámára jellemző párbeszédes forma mennyiségileg messze meghaladja a leíró részek terjedelmét. E.T.A. Hoffmann hőseit elsősorban beszédük és cselekedeteik révén jeleníti meg. Az első fejezetben a párbeszéd köztételezett rövid, néhány mondatos leírások akár szerzői utasításként is értelmezhetők, hiszen csupán az időpontra, a helyszínre, a szereplők külsejére, valamint gesztusaikra, mimikájukra utalnak. Példaként említhetjük a capriccio első fejezetének kezdetét:

"A szürkület beállott, Avére harangoztak a kolostorokban, s az édes-bájos gyermek, Giacinta Soardi, félrelökte

a nehéz vörös atlaszból készülő, pompás női öltönyt, melynek diszén eddig serényen dolgozott, s a magas ablakból rosszkedvűen tekintett le a szűk, sivár, néptelen utcára. A vén Beatrice meg gondosan összeszedte a mindenféle tarka jelmezt, mely székeken és asztalokon szanaszét hevert a kicsiny szobában s szép rendben fölaggatta őket. Aztán csipőre tett kézzel odaállt a nyitott szekrény elé és mosolyogva mondta: ..." /415/¹¹

"Ezenközben az öreg rendbehozta a lámpát és meggyújtotta. S midőn a fény Giacinta arcára esett, észrevette, hogy keserves könnyek gyöngyöznek szeméből..." /417/¹²

A capriccio cselekménye kevés, egymástól nem nagy távolságban lévő helyszínen játszódik, s ezek a helyszínek ismételten szerepet kapnak a cselekmény során. Mindez a színpadi megjelenítés, az eljátszhatóság egyik feltétele, amelyre maga az elbeszélő hívja fel az olvasó figyelmét:

"Minden szépen egymás mellett sorakozik egy szűk körben, mely néhány száz lépéssel átérhető: a korzó, a Pistolja-palota, a "Caffé greco" stb. - és leszámítva a kis udvarvölgyi kiruccanást, állandóan a szűk, könnyen bejárható körben is maradunk" /509/¹³.

A cselekmény időkeretei is szűkreszabottak: a mű - a zárófejezet időbeli kitekintését leszámítva - kb. két hét eseményeit tartalmazza. Az idővel való bánásmódra jellemző, hogy az író rövid időszakok, maximum egy-másfél nap eseményeit fogja össze egy-egy cselekményszakaszban. A folyamatos eseménysorból órák, napok esnek ki /a 2. fejezetben 8 nap eseményeit "ugorja át" az író/, a mű ezáltal szakaszokra, jelenetekre tagolódik. A cselekmény gyors tempójú és egy-egy szakaszon belül viszonylag folyamatos.¹⁴ Megszakítása legtöbb esetben az elbeszélőnek az ábrázolt jellemekhez, eseményekhez kapcsolódó reflexiói közbeiktatásával, illetve a mítikus történet három részének monologikus előadásával történik, amely a fentebb vázolt drámai elemek ellenére a capricciót epikai jellegűvé szer-

vezik. Az én-elbeszélőnek a drámai eseményekbe történő beavatkozásai, ezen részek affektív felfokozottsága /kérdések, felkiáltások/ egyrészt a cselekmény realisztikus motivációját alkotják, másrészt viszont - éppen a folyamatos eseménysor megszakítása miatt - illúzióromboló hatásúak. A hetedik és nyolcadik fejezetben az elbeszélő auktoriális magatartást vesz fel, s ennek megfelelően nő az elbeszélő és az ábrázolt valóság közötti távolság. Ezzel párhuzamosan a mű befejezéséhez közelítve egyre fokozottabb mértékben a realisztikus illúziókeltéssel ellentétes, tipikusan romantikus tendencia érvényesül, amely az események fiktív, "irodalmi" jellegét hangsúlyozza.¹⁵ Példaként idézhetjük az ábrázolt valóság-szint és a mítosz síkja között közvetítő szerepet betöltő Celionati szavait a hetedik fejezetből: "... csak arra akarlak benneteket figyelmeztetni, hogy a költő, aki kitalált minket és akinek engedelmeskedni tartozunk, ha igazán akarunk létezni, semmilyen meghatározott időt nem irt elő létünket és cselekedeteinket illetőleg " /515/¹⁶.

Az illúzióromboló tendencia azonban nemcsak az elbeszélői magatartásban nyilvánul meg, de a hősök önleplező megnyilatkozásaiban is, akik önmagukat fiktív figuráknak, művészi-alkotói tevékenység eredményének tekintik, akiknek mozgását csupán a művészi teleológia szabályozza.

Jegyzetek:

- ¹ August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Gondolat: Bp., 1980. 280-281.
- ² Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans. Mouton: The Hague. Paris, 1975. 41-42.
- ³ Marianne Stradal: Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A. Hoffmann. Borna-Leipzig, 1928. 5.
- ⁴ Esther Hudgins, i.m. 90-133.

- ⁵ E.T.A. Hoffmann Brambilla hercegnő c. meséjét itt és a továbbiakban Sárközi György fordításában idézzük az alábbi kiadás alapján: E.T.A. Hoffmann. Brambilla hercegnő. Elbeszélések. Európa, 1959. A fordítás eredeti-je: "In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur anderen, so dass der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja, man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz." /171/
A német nyelvű idézetek E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. Berlin, 1976-os kiadásból származnak.
- ⁶ Barótiné Gaál Márta: Schelling természetfilozófiája és a romantikus próza. Megjelenés alatt.
- ⁷ Schlegel irónia-elméletét behatóan elemzi Ingrid Strohschneider-Kohrs Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960. első fejezetében.
- ⁸ August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: i.m. Beszélgetés a költészetről. 366-367.
- ⁹ "Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust, wankt in irrem Wahn, in blinder Betaubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, dass er ist, und dass er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muss er auch als Vasall gehorchen." /94/
- ¹⁰ "In der kleinen Welt, Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch, imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äussere Leben treten zu lassen, dass sie auf die grosse Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein

mächtiger Zauber." /222-223/

- 11 "Die Dämmerung brach ein, es lautete in den Klöstern zum Ave: da warf das holde hübsche Kind, Giacinta Soardi geheissen, das reiche Frauenkleid von rotem schweren Atlas, an dessen Besatz sie emsig gearbeitet, beiseite und schaute aus dem hohen Fenster unmutig hinab in die enge, öde, menschenleere Gasse. Die alte Beatrice raumte indessen die bunten Maskenanzüge jeder Art, die in dem kleinen Stübchen auf Tischen und Stühlen umherlagen, sorglich zusammen und hing sie der Reihe nach auf. Beide Arme in die Seiten gestemmt, stellte sie sich dann hin vor den offenen Schrank und sprach schmunzelnd..." /8-9./
- 12 "Während dieser Reden hatte die Alte die Lampe in Ordnung gebracht und angezündet. Als nun der helle Schein Giacinten ins Gesicht fiel, gewährte die Alte, dass ihr die bittren Tränen aus den Augen perlten..." /10/
- 13 "In einem kleinen Kreise, den man mit wenigen hundert Schritten durchmisst, liegt alles hübsch beisammen: der Corso, der Palast Pistoja, der "Caffé greco" u.s.w., und, den geringen Sprung nach dem Lande Urdargarten abgerechnet, bleibt es immer bei jenem kleinen, leicht zu durchwandelnden Kreise." /185/
- 14 E.T.A. Hoffmann meséinek drámaiságára utalást találunk:
Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München, 1966. 167.
Paul-Wolfgang Wühl: Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. München, 1966. 138.
Nicolaus Rockenbach: Bauformen romantischer Kunstmärchen. Köln, 1957. 65-67.
- 15 Wellek-Warren: Az irodalom elmélete. Gondolat, Bp., 1972. 338.
- 16 "... ich will es darauf ankommen lassen, wie es wird, und euch zuvörderst darauf bemerklich machen, dass der Dichter, der uns erfand, und dem wir, wollen wir wirklich existieren, dienstbar bleiben müssen, uns durchaus für unser Sein und Treiben keine bestimmte Zeit vorgeschrieben hat." /197/